



TESTEMUNHOS SILENCIOSOS: UMA NOVA CONCEPÇÃO DE REALISMO NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

A fotografia nos coloca em contato com a realidade, mas de modo incompleto: atesta a presença do objeto, mas pouco diz sobre ele. Trata-se de um apontamento vigoroso, porém, quase mudo. Ao historiador cabe preencher algumas lacunas para formar um relato sobre essa realidade. Já os artistas percebem nesse “silêncio” um espaço para o imaginário. Não menosprezam a força que liga a imagem ao objeto, mas tiram proveito daquilo que falta. Assumem a precariedade dessa ligação, sem negá-la. E mostram como o desejo é fisgado, não apesar do pouco que a imagem oferece, mas exatamente porque não oferece tudo.

Certa vez Baudelaire dedicou um poema a uma “passante” desconhecida, que vislumbrou e logo em seguida perdeu em meio à multidão¹. Se nos fosse autorizado inventar outras soluções para o poema, poderíamos supor o poeta confessando seu amor à mulher para tentar criar a possibilidade de uma continuidade para essa história. Mas a riqueza desse breve romance não é exatamente a sutil impossibilidade do amor entre pessoas que não seguem o mesmo caminho, pelo simples fato de que seus movimentos não compactuam? E a incerteza sobre quem é essa mulher não é mais instigante do que a maioria das identidades que poderiam efetivamente se dar a conhecer?

Baudelaire nos dá a amostra de um poderoso combustível para a imaginação. O segredo está numa precisa distância do objeto: perto o bastante para tocar o sujeito em seu desejo, mas não o suficiente para resolvê-lo. *Quem era essa mulher e o que teria sido desse amor* são mistérios que, aqui, mereceram ser preservados como tal.

Como Baudelaire, muitos fotógrafos escolhem seus personagens na multidão, dedicam-lhes o enquadramento e o disparo da câmera, depois, diante da fotografia, observam-nos em detalhes, suas roupas, gestos, fisionomia, o caminho que seguiam. É inevitável querer saber mais sobre as pessoas capturadas pela imagem mas, mesmo que essa situação se repita inúmeras vezes, o autor normalmente preserva o anonimato de seus personagens, justamente para não restringir o universo de questões que só a incerteza pode garantir.

Steve McCarry fotografou, em 1984, num campo de refugiados, uma menina afegã com seus penetrantes olhos verdes, criando uma imagem que se tornou o ícone mais recorrente para referenciar o drama vivido por aquele povo. Era doloroso saber que provavelmente não haveria um destino para uma criatura tão viva. Dezessete anos depois, uma equipe da *National Geographic*

1. *À une passante*. In: *Les fleurs du mal*. (1857). Edição bilingüe, trad. Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

Television & Film, acompanhada do fotógrafo, realizou uma expedição pelo Paquistão para tentar localizar a menina. Obtiveram êxito: chegaram a uma mulher de nome Sharbat Gula, casada, sofrida, e ainda refugiada. No entanto, por mais que reproduzisse o ângulo e o enquadramento originais, sua nova foto não alcançou a mesma expressividade de antes. De um lado, temos a imagem inesquecível e quase mítica, de outro, um fato televisivo, mostrado em todo o mundo, mas do qual ninguém mais se lembra². Não vem ao caso julgar a iniciativa da TV e do fotógrafo, o que importa é compreender um certo mecanismo de nossa relação com as imagens.

2. NATIONAL Geographic Magazine - Portugal. Edição Interativa. Abril 2002.

Disponível em: <http://www.nationalgeographic.pt/revista/0402/>.

Acessado em: 05/04/2006.

“O Beijo do Hotel de Ville” (1950), fotografia de Robert Doisneau, tornou-se também emblemático do romantismo parisiense. As pessoas que passam sem olhar para a câmera, os borrões de movimento e, sobretudo, o convincente beijo do casal sugerem uma situação espontânea, flagrada na paisagem daquela cidade. Numa entrevista de 1991, Doisneau afirma não ter montado a cena e condena a perda da ingenuidade representada pelo *casting* (seleção de modelos) nas fotografias. Diz ainda que foi procurado por diversas pessoas que afirmavam ser os personagens retratados, sem parecer demonstrar grande interesse em desvendar suas identidades³. Desmentindo Doisneau, Susan Sontag diz ser conhecido o fato de que o beijo foi encenado por modelos devidamente contratados e dirigidos pelo fotógrafo⁴. A polêmica prossegue mas, além da eventual dissimulação do autor, o que está em questão é a verdadeira “distância” que ele mantinha com relação aos personagens. A imagem nos impressiona pelo fato de o fotógrafo ter conseguido se aproximar de um gesto tão íntimo do casal (apesar de público), sem afetá-lo. Mas participar da cena significa estar demasiadamente perto, porque inviabiliza essa tão sedutora intimidade. Como diz Sontag, “queremos que o fotógrafo seja um espião na casa do amor”⁵. E, no fundo, ainda desejamos não saber quem eram aquelas pessoas.

3. ANAUT, Alberto. Doisneau, fotógrafo de ‘O Beijo’, diz que Paris perdeu a ingenuidade (entrevista com Robert Doisneau, originalmente publicada no jornal espanhol *El País*). Trad. Clara Allain. Folha de São Paulo. São Paulo, 21/05/1991, Ilustrada, p. 5/1.

4. SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p. 48-49.

5. *Idem*, p. 49.

A sedução pelo desconhecido não é privilégio daquele que faz a fotografia, ela pode nos tocar também como espectadores. Vez ou outra, alguém próximo nos convida para ver fotografias e ouvir os relatos sobre sua viagem de férias, o casamento de um irmão, a formatura de um filho... Olhamos e ouvimos todas as histórias narradas com empolgação, mas com um interesse que é, no máximo, cordial. Diferentemente disso, às vezes nos deparamos com uma imagem mais distante, uma fotografia perdida, ou esquecida no meio de um livro que compramos num sebo, ou jogada no meio dos objetos herdados de um parente que sequer conhecemos. Quando nos deixamos fisgar por essas imagens, somos envolvidos por uma história latente que já não se pode recuperar. A realidade em questão nos é ainda mais alheia do que aquela contada por nosso amigo ou parente. Mas aqui, a inexistência do relato cria um paradoxo que nos detém: há ali um passado, e a imagem só é capaz de nos lembrar que ele está definitivamente esquecido. Há, portanto, a presentificação de uma ausência.

O interesse que podemos ter por essas imagens distantes é diferente daquele que move um historiador, que tentará entender, geralmente através dos modelos que sobrevivem na imagem, o modo de vida de uma época, o vestuário, o gesto, a família, o trabalho, a hierarquia das relações etc. Mas mesmo dentro da generalidade de seu método, ele provavelmente não deixará de ser tocado pela idéia de que ali houve uma existência que permanece única, sobre a qual pouco terá a dizer.

É talvez algo semelhante a isso que serve de motivação para os romances históricos: *grosso modo* temos muitos dados, sabemos quem são os heróis, os vilões, os amigos, os traidores, os amores e quais são os feitos mais marcantes. Mas não bastam esses rótulos, sentimos necessidade de dar uma vida mais humana a esses personagens e completamos os dados de uma história consolidada com outros criados pela ficção. Das tragédias gregas às telenovelas, a mescla entre história e ficção tem sido um recurso consolidado da dramaturgia. E o interesse por esse tipo de literatura não tem a ver apenas com a importância direta dos fatos históricos, pois, não raramente, as cenas de maior força estão centradas na relação do herói com personagens e eventos menores, às vezes, inventados pelo roteirista.

Pelos seus feitos, os heróis têm sua permanência garantida na memória das civilizações. Mas nos sensibilizam particularmente aqueles que não têm um destino tão destacado, pois estão duplamente ameaçados, pela morte e pelo esquecimento. Num livro dedicado à tentativa de compreender a obsessão que temos pela memória, *La mémoire Saturé*, Régine Robin se pergunta:

O que se deixa de uma vida normal? Traços em um cartório público, os registros de nascimento e de óbito, uma menção de diplomação no jornal local que indica as “conquistas” desse canto do mundo, algumas pequenas coisas. Uma tumba num cemitério, uma lápide e, se o tempo não apagá-los, um nome, uma inscrição, datas. Se há uma descendência, alguns souvenirs repassados à família, algumas fotos, às vezes um punhado de correspondências em cartões postais. Em casos ainda mais raros, diários. Ao final de várias gerações, quando a lembrança se atenua, quando as concessões ditas perpétuas acabam por se tornar vencidas, não resta quase nada. Esta desapareição, esta absorção dos anônimos pelo vazio é a vala comum da humanidade. Só a curiosidade de um historiador ou de um romancista pode devolver a vida a esses desconhecidos, anônimos e esquecidos.⁶

Reconheceremos a pergunta de Robin – *o que se deixa de uma vida normal?* – nas obras que discutiremos a seguir, mas, ao contrário do que pode pretender o historiador ou o romancista, não se pretende colocar o anônimo provisoriamente na condição de herói, como se isso pudesse redimir a todos que foram lançados nessa “vala comum”. Sem uma resposta que possa apaziguar definitivamente a pergunta, mais instigante é manter presente a interrogação.

Se nos deparamos com uma fotografia de um anônimo qualquer, somos tocados pelo fato de que atuou um dia nesse palco mal demarcado que chamamos de realidade. Nosso interesse se explica, talvez, por um tipo de identificação, já que o anonimato é também nosso destino mais provável. Sendo

6. ROBIN, Régine. *La mémoire saturée*. Paris: Stock, 2003, p. 94.

sua história inapreensível em sua totalidade, resta-nos preencher com dados de nosso imaginário as brechas sempre existentes entre os fragmentos coletados, quem sabe, aprofundando ainda mais nossa identificação. A fotografia pode desencadear esse tipo de interesse, assim como qualquer outro objeto que revele uma ligação autêntica com o passado, isto é, que seja parte dele: trata-se de fragmentos metonímicos da realidade. Mesmo quando são reunidos sistematicamente numa coleção, esses objetos não constituem por si só uma narrativa que se resolve, não possuem uma “gramática” que lhes dê linearidade, e não permitem um ponto final. Uma coleção desse tipo é motivada muito mais pela inquietação da busca do que pelo encontro.

A documentação fotográfica no contexto da arte contemporânea

Discutimos o modo particular de envolvimento com uma realidade que, através da fotografia, deixa marcas que pedem para que uma história lhes seja dada. Poderíamos falar aqui de uma “memória inventiva”, que não se confunde com uma atitude “revisionista” pois não tenta se colocar no lugar de uma história consolidada, mas sim de uma história que, apesar de pulsante, jamais poderá ser contada. De todo modo, é no campo da arte, mais do que no da história, que isso se torna promissor, como veremos nas obras de dois artistas franceses: Sophie Calle e Christian Boltanski.

Sophie Calle nasceu em 1953, em Paris, e produziu suas primeiras experiências ao final dos anos 70. Com trabalhos de formatação híbrida, é entendida ora como escritora, ora como artista plástica. No campo da literatura, tem provocado debates sobre as possibilidades de classificação de sua obra: crônicas, *nouveau roman*, diários, autobiografia, autoficção, *roman photo*, mitologias individuais. Na tradição das artes plásticas, seus trabalhos tangenciam os campos da performance, da instalação, do livro de artista mas, por vezes, as críticas se referem à artista simplesmente como fotógrafa. Aparece com frequência em suas obras falando em primeira pessoa, exibindo suas intimidades ou inserindo-se na produção de modo performático. Fala de si mesma e “guarda traços de tudo” que lhe acontece, ao mesmo tempo em que – ou exatamente porque – afirma ter péssima memória para guardar informações sobre sua vida⁷.

Os fatos e personagens que mostra não são hipotéticos nem abstratos, pois estão sempre situados em relação à artista: fala de amigos, amigos de amigos, de algo ou alguém que encontra no caminho, às vezes num momento de fragilidade, ou numa data importante para ela. É bastante difícil decidir se há veracidade no que diz ou se apenas empresta seu nome a um personagem que inventa. Como pergunta Hervé Guibert: “Sophie Calle existe ou é apenas uma criação de alguém que ela finge seguir?”⁸. De uma maneira ou de outra, se não fala do que lhe ocorre espontaneamente, vive autêntica e intensamente as ficções que cria.

7. CALLE, S. *Interview-biographie de Sophie Calle (entrevista a Christine Macel)*. In: *M'as tu vue. Paris: Centre Pompidou / Xavier Barral, 2003*, p. 73. (Catálogo da exposição homônima no Centro Georges Pompidou, 2003).

8. Apud JAUFFRET,

Quando alguém fotografa cotidianamente, a distância criada entre aquele que toma a imagem e aquele que nela aparece é fruto das circunstâncias: seria contraproducente querer identificar cada pessoa registrada, para se antecipar à possível curiosidade de saber detalhes de sua história. Então, fotografa-se simplesmente e o desconhecimento é uma consequência que, eventualmente, aprende-se a explorar depois. Mas Sophie Calle vai além desse caráter circunstancial do desconhecimento e fundamenta seu trabalho nas presenças incompletas que a imagem oferece, operando-as de modo sistematizado e tomando-as como conceito central de seus projetos. Com isso, ela consegue aprofundar a distância com a realidade que investiga, mas sem rompê-la.

Em “Suíte Vénitienne”, de 1980, ela escolhe aleatoriamente um personagem em Paris e o segue até Veneza durante quase duas semanas, fotografando-o e entrevistando pessoas com quem ele se encontra, sem jamais abordá-lo diretamente. Nas imagens e textos publicados, a identidade do homem tampouco é revelada ao público. Em “L’Hôtel”, de 1983, ela retorna a Veneza, onde passa a ocupar a função de camareira num hotel. Lá, a artista fotografa os objetos deixados pelos hóspedes em seus quartos enquanto estão ausentes, tentando através deles recompor seus hábitos e personalidades. Numa série de textos intitulada “L’Homme au Carnet” e publicada no jornal *Libération* em 1983, ela parte de uma agenda de telefones encontrada e, após fotocopiá-la e devolvê-la anonimamente, tenta recompor a vida de seu dono ligando para as pessoas cujos nomes nela apareciam. Em “Les Tombes”, de 1990, ela trabalha sobre uma ausência reduplicada, fotografando túmulos sem nomes, onde apenas se lê algum tipo de parentesco (mãe, pai, irmã...).

O tema da morte reaparece em outro trabalho recente, “Une jeune femme disparaît”, de 2003. Em fevereiro de 2000, toda a França acompanha a notícia da misteriosa desaparecimento de Bénédicte Vincens, fotógrafa amadora de 27 anos, funcionária do centro Georges Pompidou, admiradora do trabalho de Calle. A artista procura seus amigos e familiares, e coleta alguns de seus objetos e imagens. Na instalação que compõe esse trabalho, Calle reúne fotografias do apartamento destruído, cópias de fotos feitas por Benedicte ampliadas a partir dos negativos carbonizados e retorcidos que restaram do incêndio, objetos pessoais que se esforçam para dar conta dessa personagem que a artista nunca chegou a conhecer, mas cujos vínculos já estavam dados, conforme o perfil traçado pelos jornais.

Percebemos em todos os trabalhos uma narrativa que não esconde os sentimentos da artista, construídos a partir de uma aproximação e de uma vivência efetiva mas, em contrapartida, preservados através de certa distância que mantém e das informações que jamais revela.

Christian Boltanski nasceu em 1944, na Paris ocupada pelos nazistas, e iniciou sua carreira como pintor num momento em que a arte se abria para um vasto universo de experimentações. Ao final dos anos 60, abandonou o trabalho com a pintura – sempre rejeitado pelos salões – para se dedicar a obras

Magali. La force de l'imaginaire Sophie Calle. L'Humanité. 22/11/2003. Disponível em: <http://www.humanite.presse.fr/journal/2003-11-22/2003-11-22-383090>.



mais complexas que incluem vídeo, fotografia, livros, cartas e instalações. Dizendo-se apegado à tradição, Boltanski revela nestas quatro décadas de trabalho como artista uma linha de atuação bastante coerente, com temáticas e estratégias que se tornaram sua marca, apenas com pequenos deslocamentos de enfoque. Atua quase sempre com apropriações e inspirou um grande número de artistas que hoje produzem suas obras a partir de acervos de fotografias já constituídos. Trabalha também com objetos pessoais, aos quais atribui o mesmo papel testemunhal desempenhado pela fotografia: “para mim há uma direta relação entre uma peça de roupa, uma fotografia e um corpo, no qual alguém uma vez existiu, mas agora não mais”⁹.

9. *Entrevista a Tamar Garb*. In: *GARB, Tamar; SEMIN, Didier; KUSPIT, Donald*. Christian Boltanski. *Nova Iorque: Phaidon*, 1997, p. 19.

Como temas principais, a memória, a perda de identidade e a morte, inicialmente abordadas com certa dose de ironia mas, desde os anos 80, tratadas com um tom cada vez mais solene. Não raramente, há nas obras referências autobiográficas, falsas num primeiro momento, mas que tocam em incertezas que o envolvem de maneira cada vez mais verdadeira: “em meus primeiros trabalhos eu pretendia falar da minha infância, no entanto, minha infância real tinha desaparecido. Eu menti sobre isso tão repetidamente que não tinha mais uma memória desse momento, e minha infância se tornou, para mim, uma espécie de infância universal”¹⁰. A tensão entre a identidade singular que deseja manifestar e o estereótipo que resta na imagem permeia toda a sua experiência.

10. *Idem*, p. 8.

Em algumas de suas primeiras obras, usa a fotografia para reinventar seu passado e seu futuro. Com “Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort”, de 1969, ele reúne documentos sobre seu suposto falecimento, num evento que ainda estaria por acontecer. Em “10 Portraits Photographique de C. Boltanski, 1946-1964”, de 1972, fotografa várias crianças num mesmo parque, apresentando posteriormente as imagens como sendo registros de sua própria infância, em diferentes idades. Nesses trabalhos, o artista sugere com clareza o paradoxo das imagens que testemunham fatos reais, mas que, em sua insuficiência, podem ser reinventados como ficção. Ao longo dos anos 70, dedica-se a relatar a vida de anônimos, como em “Album de photos de la famille D” (1973) e a inventariar o espólio de pessoas desconhecidas, como em “Inventaire des objets ayant appartenus à un jeune homme d'Oxford”, de 1973, “... à une femme de Bois-Colombe”, de 1974, entre outros. Revelando a tensão entre aquilo que é singular e o que é estereotipado na imagem fotográfica, nessa mesma década, ele cria sua série “Imagens Modelo”, exibindo álbuns que visam testemunhar a felicidade da família, através de poses que se repetem em todos eles. Ainda se interrogando sobre histórias que merecem mas não podem ser contadas, nos anos 80 e 90, passa a se dedicar à construção de monumentos à memória (irrecuperável) das vítimas da guerra e do holocausto.

Para um projeto em comemoração da unificação das duas Alemanhas, realizou em 1990 “La maison manquante”. Nesse trabalho, Boltanski localizou nas ruas de Berlim lacunas deixadas pela destruição de

casas durante a II Guerra, que nunca foram reconstruídas. Documentos sobre os moradores dessas casas foram expostos em vitrines, num parque, no local de um antigo museu também destruído pelos bombardeios. Nos muros das casas em questão, à altura de seus andares, uma placa indicava o nome e profissão dos moradores. Aqui, o caráter indicial do trabalho (a conexão entre imagem e objeto representado) não se dá tanto pela existência de um fragmento tomado da realidade em discussão, mas por um discurso produzido sobre essa realidade afixado no local de origem do objeto.

Segue também buscando recompor sua biografia através de histórias alheias. No recente “6 septembres” (2005), mostra imagens televisivas retiradas do arquivo do *Institut National de l’Audiovisuel* referentes a fatos ocorridos no 6 de setembro, data do nascimento do artista, de diferentes anos. Através de recursos multimídia, as imagens foram mostradas de modo acelerado, podendo ser detidas através de um comando do espectador. Essa ação pode ser entendida como metáfora do caráter fugidivo e de fácil diluição da memória, e do desejo de deter o tempo para devolver a cada fragmento a história que lhe dá sentido.

Influenciados ou não pela experiência de Boltanski, há hoje um grande número de artistas que se voltam para acervos de imagens fotográficas, geralmente esquecidos em álbuns, arquivos, porões, ou mesmo latas de lixo. Um objetivo recorrente é construir uma estratégia para resgatar dos estereótipos – os modelos da pose, do enquadramento, da composição – a existência singular do referente, para o qual a imagem aponta já sem dizer quase nada: apenas que “isso foi”, como nos sugere Barthes¹¹. No mais, nessas imagens já não há biografias, apenas categorias: a infância, o casamento, o batizado, o aniversário, a família; assim como não há nada mais carente de identidade do que a “fotografia de identidade”, pois nela alguém foi obrigado a despir-se de suas marcas particulares para enquadrar-se num rigoroso modelo.

Quando fundamentam seus trabalhos num efeito de realidade produzido pela fotografia, esses artistas não pretendem sublinhar o poder de analogia ou a capacidade retórica das imagens fotográficas. Ao contrário, o que fazem é demarcar a incompletude e a precariedade de sua mensagem para garantir nela um espaço de identificação. O interesse não é científico e o compromisso não se dá com uma suposta verdade. Caso contrário, Sophie Calle poderia entrevistar os personagens observados em vez de rodeá-los ou vasculhar seus objetos, e Boltanski poderia escolher vidas mais exemplares e suficientemente documentadas para compor seus monumentos. Certa dose de anonimato é o ponto de partida desses trabalhos, pois tão importante quanto o apontamento de uma existência real, é a impossibilidade de esgotá-la num relato.

Essa distância de que falamos retira seu valor de uma tensão entre elementos paradoxais. Em Baudelaire, trata-se da tensão entre o indivíduo e a multidão, um se perdendo no outro, mas não sem antes deixar marcas profundas naquele que olha. Da mesma forma, há nessas imagens a tensão entre o eloqüente estereótipo da composição fotográfica e a silenciosa singularidade de uma existência. Entre um e outro, permanece uma lacuna que pede para ser



11. BARTHES, Roland.
A Câmara Clara.
Rio de Janeiro: Nova
Frenteira, 1984, p. 115.

preenchida, mesmo que seja através da imaginação. Ou melhor, preferencialmente através dela, porque é ela que pode garantir a identificação, isto é, a inserção daquele que observa dentro do evento observado.

É esse o convite que o artista aceita e, às vezes, repassa a outros olhares. Criadores como Boltanski e Calle não são historiadores ou antropólogos empenhados em decifrar o modo de vida de uma sociedade ou sequer em resgatar a biografia de um personagem importante. Seu interesse é semelhante àquele de Baudelaire, apaixonam-se por algo inapreensível, e interessam-se mais pelas insolúveis perguntas lançadas pela realidade, mas não se contentam com a busca de uma resposta que se possa dizer correta. De todo modo, é instigante perceber que certas experiências da arte se movem na direção de uma fotografia de cunho documental, dando-lhe um papel mais humilde, e constituindo uma nova forma de realismo.

Um realismo pouco eloqüente

Autores como Philippe Dubois (*O ato fotográfico*, 1994) e Jean-Marie Schaeffer (*A imagem precária*, 1996) já discutiram a força testemunhal da fotografia, destacando a ligação da imagem a um evento singular, mas assumindo a fraqueza de seu relato sobre ele. Ambos partem da compreensão da fotografia como um “signo indicial”, no sentido dado por Charles Sanders Peirce a esse conceito: um signo que se constrói a partir da conexão física com seu referente.

Podemos dizer que há aqui um novo e sutil tipo de “realismo”. E se for possível uma recolocação desse conceito, deveremos, no entanto, pensar num “realismo” que se liberta da questão da analogia perfeita. Ou seja, para este debate, será fundamental não confundir o “valor de testemunho” do signo com o “valor de analogia” que sempre fundamentou nossa concepção de realismo.

Desde a invenção da fotografia, sua pretensa ligação com o real – aqui quase sempre sobreposta à questão da analogia – garantiu a essa técnica uma posição de destaque no campo da ciência e da comunicação. Mas, ao mesmo tempo, criou empecilhos para sua aceitação como forma de expressão artística. Em resposta, a fotografia se esforçou por anular esse vínculo, destacando seu caráter artificioso e sua capacidade transformadora da realidade. Através de leituras quase sempre formalistas, o real foi tratado pela “arte fotográfica” não mais como referente, mas como matéria-prima neutra que, manipulada, pode gerar uma composição autônoma. Por sua vez, a fotografia contemporânea retoma enfaticamente essa possibilidade de referência, mas não nas mesmas bases ingênuas que a confundiam com uma pretensa capacidade de duplicação do real.

Alguns movimentos já bem assimilados pela história da arte do século XX também lançam luzes sobre essa questão, sobretudo o *Nouveau Realisme*, surgido na França ao final dos anos 50. Indo na direção contrária do discurso moderno sobre a autonomia da arte com relação ao mundo visível – cujo auge

foi a pintura abstrata –, esses artistas promovem um resgate da noção de realismo, também aqui sem o ingênuo estigma da analogia perfeita. Apropriando-se de objetos, ou simplesmente demarcando-os, exibem fragmentos do mundo urbano e o colocam em discussão através de seus próprios vestígios.

É importante destacar que esta noção de realismo não nega a existência da intervenção de um “discurso humano”, construído através da codificação da imagem: de fato, é através dela – a pose, por exemplo – que a imagem ganha certa capacidade retórica. Com isso, a singularidade daquilo que se apresenta é confrontada com uma categoria generalizante: o escravo, o pai, o histórico... Ou o casamento, o acidente, a guerra... Os artistas em questão se reconciliam com as marcas deixadas pelo real que, mesmo de forma muda e distante, permanecem pulsantes, sem precisar negar o papel dos elementos simbólicos incorporados à linguagem da fotografia. Ao contrário, uma estratégia recorrente é a hiperexposição de tais códigos para que, desconstruindo as transformações operadas por ele, possamos refazer um certo percurso da imagem, mas em sentido inverso: passando do modelo abstrato que “fica” ao evento concreto que “foi”. Pode-se dizer que, como poucas vezes se observou nas abordagens acadêmicas da fotografia, tais obras conseguem afirmar e tirar conseqüências desta dupla “identidade” – codificada e testemunhal – que recai sobre esse tipo de imagem.

A fotografia oferece, de um lado, algumas pistas sempre muito abertas em seu testemunho. De outro, para poder dizer algo mais, porta alguns rótulos, sempre fechados, porque estão baseados em modelos sempre previamente elaborados da pose, da composição, do enquadramento, da perspectiva etc. Para o historiador, tais informações não são pouca coisa, porque mostram que tal fato existiu na realidade e mostram, também, através do arranjo fotográfico, um certo *papel* que foi socialmente conferido ao sujeito: eram escravos, proletários ou burgueses; pobres posando como ricos; ricos encenando fantasias; eram momentos de lazer, de trabalho ou de festa; era uma guerra ou um incêndio; era um cidadão de tal país; um criminoso; um histórico...

Ocorre que, quando passa do *testemunho* para o *discurso simbólico*, a fotografia salta, um pouco abruptamente, do apontamento silencioso de uma existência singular, para o discurso eloqüente de um estereótipo. Há portanto um vazio que nem o testemunho e nem a categorização dão conta de preencher: a história particular daquele indivíduo retratado.

Se a força testemunhal da fotografia já tem sido discutida no âmbito das abordagens teóricas, há problemas efetivamente novos lançados por experiências como as de Calle e Boltanski. A originalidade não está apenas na abordagem artística de uma fotografia que até então havia servido essencialmente à documentação social e às investigações científicas. A maneira como lidam com as lacunas deixadas por essas imagens é o fato mais inovador: de um lado, o testemunho que diz apenas “isso foi”, de outro, um modelo que diz “família”, “trabalho” ou “soldado”, “homem de negócios”... É apenas desse

confronto que podem nascer as questões que movem seus trabalhos: “quem é ou foi, efetivamente, esta pessoa? Não este tipo de pessoa, mas esta, em particular?”. A questão permanece sem resposta, mas sua abordagem garante uma forte identificação com os autores e, ainda, com o público, mesmo que seja através de um investimento fantasioso que faz dessas referências distantes a história daquele que se coloca diante das imagens.

O esquecimento como motor da arte

Quase todos os usos consolidados da imagem da fotografia estão baseados em sua suposta capacidade de portar informações e de discorrer sobre a realidade. Com isso, ela se revela uma das mais importantes extensões de nossa memória. Mas permanece o problema de sua fragmentação e incompletude, pois o passado nunca se oferece sem resistência e, muito menos, se oferece totalmente. Enquanto o cientista se debate com a insuficiência da imagem, os artistas em questão não visam sua superação. O que falta à imagem se transforma no motor de suas obras, que, paradoxalmente, tiram proveito tanto da memória quanto de um certo “esquecimento” demarcado pela fotografia ou, mais precisamente, da tensão entre esses pólos. Assim, poderemos pensar aquilo que se potencializa na fotografia não apesar do esquecimento – isto é, daquilo que permanece irrespondível –, mas por causa dele.

É contra o esquecimento que a imagem ganhou espaço no mundo, desde as civilizações antigas. O ídolo era a imagem de algum deus ou de alguém morto que servia para torná-lo de alguma maneira presente em sua ausência ou distância. Assim, a imagem penetra diferentes culturas como uma forma de negação do esquecimento. Mas foi diante da possibilidade de tirar proveito dele que tais imagens passaram a ser elaboradas de um modo poético, ambíguo e flexível, dentro de uma atividade particular que hoje chamamos de “arte”. Não é exagero dizer que a arte não existiria se não fosse a possibilidade do esquecimento: se tivéssemos o dom de fazer o passado falar com fidelidade, não teríamos a necessidade de resgatá-lo, reinventando-o através do mito e, depois, da arte.

Parece haver aqui um pensamento absurdo: dizer que devemos agradecer ao esquecimento a existência da arte não seria como dizer que devemos agradecer à doença a existência do remédio? Não, se considerarmos que o remédio não tem outro fim além de combater a doença, enquanto que a arte se revela uma das atividades mais importantes elaboradas pelo ser humano, independentemente de sua utilidade. Mais que isso, ela é de alguma forma definidora de tal humanidade.

Alguma distância entre o ídolo e o antepassado – entre o signo e seu objeto – ainda permanece, e a imagem não resolve tudo. O que lhe falta precisa ser contado e recontado, os feitos e as virtudes do ancestral morto, aquilo que lhe torna digno de ser lembrado e, assim, representado. Esse espaço

ainda garantido pelo esquecimento, pela insuficiência da memória, é permeável à invenção, e assim nascem a lenda, o mito, a ficção. É este o sabor da arte, pois, não fosse essa persistência do esquecimento, a arte não seria tão sedutora, seria efetivamente como um remédio que deve ser deixado de lado assim que o mal é sanado. Ao contrário, a arte é rica porque mantém suas lacunas e pede para que suas histórias sejam reinventadas. Por isso, também, nossa imaginação flui diante de obras, por mais que tenham sido explicadas pelos bons livros de história da arte e pelos livros que contam mais didaticamente as histórias encenadas pela arte.

Boltanski e Calle operam, assim como sempre fez a ciência, com a necessidade humana de construir uma memória, com a diferença de que dão voz e espaço também ao esquecimento demarcado pela imagem, à sua precariedade. Isso significa dar àquela imagem documental a abertura de que a arte precisa. Há um tipo particular de atuação desses artistas que temos chamado de *performática*: eles são personagens de suas obras, e não apenas autores; porque não reivindicam um domínio sobre a imagem e sobre aquilo que ela pode narrar. Ao contrário, fazem da incerteza e da angústia de não poder conhecer precisamente a história que têm em mãos o cerne e a justificativa de seus trabalhos.

Real, simbólico e imaginário: aproximação à psicanálise

Quais os mecanismos que fazem com que essas imagens nos detenham? Do que decorre essa sedução pelo que falta à imagem? Uma resposta possível está em Lacan, quando explica o funcionamento do desejo através do conceito de “falta estrutural”. O desejo é algo que lutamos por superar, obviamente, através da conquista de seu objeto (o objeto do desejo). Mas sendo o desejo uma espécie de motor que nos anima, ele próprio dispõe de um mecanismo de renovação, esvaziando-se continuamente. Quando supostamente preenchido, ele imediatamente se desloca para aquilo que não se tem, e assim nos mantém em movimento, em constante busca. É neste sentido que a “falta” pode ser pensada como aquilo que nos estrutura, pois é uma condição de existência do ser humano. Como diz Taciana Mafra, “a imperiosidade e eficiência do desejo constituem um axioma fundado num paradoxo. O que dele parece uma insuficiência – jamais encontrar um objeto que o corresponda – é justamente o que efetiva sua indestrutibilidade”¹².

O objeto é desejado exatamente porque falta e, diante disso, não é difícil dimensionar a sedução – gozo, nas palavras de Lacan – gerada pela manutenção de sua ausência. Essa relação paradoxal com o objeto do desejo já sugere positividade: trata-se de “uma falta que se presentifica”¹³.

A sobreposição promovida por Lacan entre inconsciente e linguagem pode ainda nos trazer outras referências mais complexas, sobretudo através dos registros que chama de RSI (Real, Simbólico e Imaginário). A linguagem, na relação simbólica que promove com o mundo, é aquilo que dá ao sujeito sua

12. MAFRA, Taciana de Melo. A estrutura na obra lacaniana. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2000, p. 186.

13. *Idem*, p. 186.

dimensão humana; mas é também o que decreta uma distância definitiva com o real. Na medida em que o ser nasce num universo totalmente simbólico, o real se torna inapreensível, restando ao homem rodeá-lo através da linguagem. Cercado por significantes que tentam nomeá-lo, o real permanece, em si, inominável, e sobre ele só pode haver o silêncio.

Em última instância, o real é exatamente aquilo que “falta” ao sujeito, tornando-se o lugar inapreensível onde se situa, de modo inapreensível, o objeto do desejo. Para Lacan, a apreensão do real jamais existiu no passado do sujeito, a não ser de uma forma mítica que orientará a constante busca por uma suposta experiência originária de contato. Ao circundar o real sem jamais tocar seu cerne, a linguagem oferece ao sujeito algo que é sempre contíguo ao objeto do desejo, mas nunca ele próprio. Esse movimento de atração na direção de um epicentro que não pode ser senão tocado em suas bordas define aquilo que Lacan chamou de “metonímia”.

Assim, também a fotografia acena com a presença de um real que lhe deu origem, mas que não pode ser recuperado. O que resta na imagem são os elementos simbólicos que permitem discorrer sobre o evento de forma generalizante, através de categorias, o que equivale a rodeá-lo sem jamais tocar sua singularidade.

Em Lacan, além do real e do simbólico, um terceiro registro participa do jogo do inconsciente: o imaginário, que equivale a construções elaboradas pela psique que permitem a ilusão de completar aquilo que falta, ou seja, a ilusão de tocar diretamente o real para responder definitivamente ao desejo. Projeta-se sobre o elemento simbólico (que rodeia o real) uma imagem que funciona temporariamente como promessa de satisfação. Podemos então levantar a hipótese de que o movimento do imaginário descrito por Lacan coincide com aquele do imaginário que se projeta sobre as lacunas deixadas pela fotografia, entre seu efeito de real e os elementos simbólicos que o circundam, para tentar devolver-lhe uma história singular.

Não se trata aqui de uma mera transposição metafórica da teoria psicanalítica. A aproximação já está dada na própria estruturação do inconsciente como linguagem, da forma como foi sugerida por Lacan. Na abordagem que estamos propondo, a fotografia pode ser entendida efetivamente como um elemento simbólico, mas onde pulsa uma suposta experiência originária de contato com o real, algo que se deseja recuperar e que, diante de sua impossibilidade, se abre para as projeções do imaginário.

Fotografia como olhar sobre uma realidade passante

No século XIX, a fotografia amargou as conseqüências de seu próprio discurso. Apresentou-se como “duplo perfeito” criado pela própria natureza, num momento em que a arte não se contentava em reproduzir o mundo visível. Preferindo a idealização e a expressão dos sentimentos, não pôde acolher aquilo

que a fotografia afirmava ser. Como tentativa de superar esse problema, por vezes, o século XX assistiu a uma cisão forçosa entre uma fotografia *documental* e outra *artística*, uma fotografia *direta* e outra *construída*. Mais consciente de que o registro fotográfico representa, por si só, o investimento de um saber e de uma cultura historicamente forjados, a arte contemporânea se liberta da missão de demonstrar o valor estético da fotografia. Atitudes antes consideradas ingênuas, ligadas ao uso popular dessa técnica, são agora resgatadas e recontextualizadas, exatamente para pôr em evidência os complexos sistemas de representação enredados nas formas mais cotidianas de registro.

Quando a viu nascer, Baudelaire também manifestou seu desprezo pela fotografia, afirmando que o desejo de reproduzir fielmente a natureza só poderia encontrar respaldo na “tolice da multidão”. O mesmo Baudelaire que se apaixonou por uma passante e que soube preservar a distância de sua contemplação não poderia reconhecer uma forma de olhar que pretendesse aprisionar friamente o objeto de sua mirada.

A fotografia contemporânea pôde se voltar novamente para o caráter documental da imagem na medida em que redimensionou suas pretensões. Ela aprendeu a olhar para o mundo de maneira mais humilde, sem precisar abrir mão de sua ligação com ele. Não se satisfaz com a idéia de ser uma representação possessiva e estática, como um caçador que só pode exibir sua conquista morta e mumificada.

Em vez de pretender ser uma metáfora totalitária, tão completa e perfeita a ponto de dispensar o objeto que lhe deu origem, preferiu a condição de metonímia: um olhar que tangencia, que apenas aponta para uma realidade que permanece fugidia, mas que o faz intensamente. Como sugeriu Barthes, a fotografia só pode dizer que “isso foi”. Mas, na medida em que se afirma como exploração, abrindo espaço para o imaginário, “isso” pode “continuar sendo”. Não se trata mais do caçador, mas de um explorador que já não quer matar o objeto de seu interesse. Ele apenas preserva suas pegadas, e se põe a sonhar com ele. Ele o mantém vivo, e também a curiosidade e o desejo que lhe movem.

Bibliografia complementar

ANDRADE, Sérgio Augusto. A criação de Baudelaire. *Revista Bravo*. n. 7. São Paulo, abril 1998.

_____. A criação de Baudelaire 2. *Revista Bravo*. n. 9. São Paulo, junho 1998.

BAQUE, Dominique. *La photographie plasticienne*. Paris: Regard, 1998.

BOLTANSKI, Christian. La petite mémoire. In: *Dossiers pédagogique Centre Georges Pompidou*. Disponível em:

<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski/ENS-boltanski.htm>.

CALLE, Sophie. *Des histoires vraies*. Paris: Actes Sud, 2002.

_____. *Des histoires Vraies + Dix*. Paris: Actes Sud, 2002

- _____. *Doubles jeux*. Paris: Actes Sud, 1998.
- _____. *Douleur exquise*. Paris: Actes Sud, 2003.
- _____. *Le Gotham Handbook*. Paris: Actes Sud, 1998.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.
- GUMPERT, Lynn. *Christian Boltanski*. Paris: Flammarion, 1992.
- HORNE, Stephen et alii. *Fictions or other accounts of photography*. Montreal: Dazibao, 2000.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ROUILLE, André. *La photographie*. Paris: Gallimard, 2005.
- SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papirus, 1996.
- WEINRICH, Harald. *Lete – Arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Identificação das Imagens

- 1- Robert Doisneau, "O Beijo do Hotel de Ville", 1950.
- 2- Sophie Calle, "Suíte Vénitienne", 1980.
- 3- Sophie Calle, "Une jeune femme disparaît", 2003.
- 4- Christian Boltanski, "10 Portraits Photographique de Christian Boltanski, 1946-1964", 1972.
- 5- Christian Boltanski, "La Maison Manquante", 1990.

Ronaldo Entler é fotógrafo, pós-doutor pelo Departamento de Cinema do IA-Unicamp, doutor pelo Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, professor das Faculdades de Comunicação e de Artes da FAAP e professor visitante do programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios da Unicamp.

